LIED DE BERIO ŞI *LUMEN* DE DONATONI: DE LA ANALIZĂ LA INTERPRETARE*

FABIO DE SANCTIS DE BENEDICTIS
Institutul „Pietro Mascagni", Livorno

Fabio DE SANCTIS DE BENEDICTIS a studiat vioara, arta corală şi compoziţia, la clasa lui Giacomo Manzoni. Laureat la diverse concursuri de compoziţie, lucrările sale au fost publicate de *fonè*, SAM şi Ars Publica. Studiile sale au fost publicate în Italia şi în străinătate, a participat la conferinţe precum *Analitica*, *Domus Galileiana*, *EuroMac 2011* a susţinut comunicări la Lemmens Instituut şi la *Escola Superior de Artes Aplicadas*, Castelo Branco. A predat armonie şi contrapunct la Universitatea din Pisa iar în prezent este profesor la Institutul „P. Mascagni", Livorno.

REZUMAT
Analiza muzicală este o disciplină intermediară între teoria compoziţiei muzicale şi estetică. Demersul analitic devoalează procesele componistice şi furnizează totodată informaţii suficiente pentru emiterea unei judecăţi estetice bine fundamentate. Interpretarea muzicală reprezintă în sine o formă de analiză muzicală, aşa cum aceasta din urmă nu exclude o interpretare preliminară a operei examinate. Această problematică deţine o importanţă şi o utilitate specială în muzica contemporană, în care complexitatea ascunde, de multe ori, sensul muzical general. Prin analizarea lucrărilor *Lied* de Berio şi *Lumen* de Donatoni, ne propunem să oferim două exemple din care să extragem ipoteze de interpretare. Privirea analitică asupra principalelor tehnici de compoziţie conduce spre reliefarea formei globale şi a raportului pe care ea îl stabileşte în articularea parametrilor muzicali. Astfel, *Lied* şi *Lumen* se profilează cu o alcătuire formală bine structurată, sub aspect narativ şi teleologic, pe baza căreia interpretul este capabil să aleagă o interpretare coerentă, conştient de relaţiile structurale inclusiv pe suprafeţe mari, iar analistul hermeneut este apt să utilizeze informaţiile obţinute pentru a formula o interpretare validă asupra semnificaţiei operei de artă.
Cuvinte cheie: Berio, Donatoni, tehnici de compoziţie, formă, figuri

* În această lucrare sunt rezumate conceptele expuse în prezentarea susţinută la Simpozionului Internaţional de Muzicologie „Capcane şi riscuri ale comunicării intramuzicale: terminologie, notaţie, interpretare", desfăşurat la Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca, sub egida Festivalului „Cluj Modern", ediţia a X-a, 10 aprilie, 2013.

Analiza muzicală este o ramură interdisciplinară aflată la graniţa dintre teoria compoziţiei şi estetică. Cu ajutorul analizei muzicale se pot urmări procedeele componistice, sau se pot obţine informaţiile necesare pentru o evaluare estetică bine fundamentată.[55] Interpretarea muzicală este în sine o formă de analiză, la fel cum analiza nu se poate desprinde în totalitate de o interpretare preliminară a lucrării. Aceste aspecte prezintă o importanţă deosebită pentru repertoriul contemporan, în care complexitatea ascunde adesea sensul muzical general. Prin analiza pieselor *Lied* de Berio şi *Lumen* de Donatoni ne propunem sa oferim două exemple de analiză care să deschidă diverse ipoteze de interpretare.

Ca piesă scrisă pentru un singur instrument, poate fi *lied*-ul asemănat cu o *Sequenza*, având în vedere că există deja *Sequenza IX* pentru clarinet? Din punct de vedere al virtuozităţii, cu siguranţă că nu, dar, aşa cum vom vedea, din punct de vedere al tehnicii componistice, cu siguranţă că da. Încă de la prima vedere putem observa că piesa gravitează în jurul înălţimilor iniţiale, respectiv al tetracordului şi al apogiaturilor, care au tendinţa de a se manifesta întotdeauna la aceleaşi înălţimi absolute, ceea ce le conferă un plus de recognoscibilitate şi coerenţă.
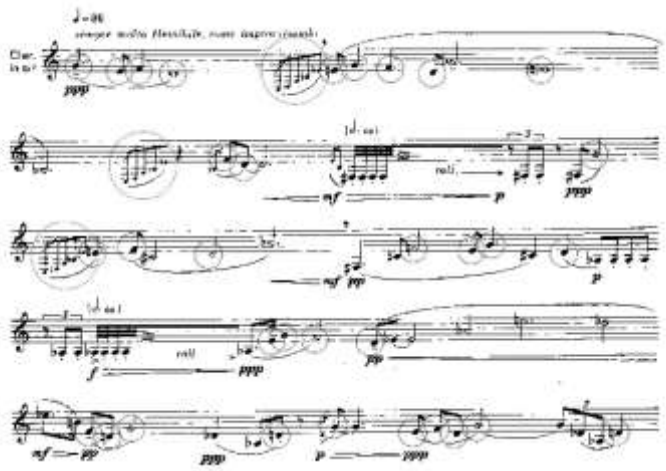
Figura 1: Începutul *lied*-ului

55 Vezi Bent 1991, 2.

Acest procedeu se extinde asupra întregii piese. În Figura 2, cele două linii orizontale indică notele *Re* şi *Sol* centrale[56], iar diagrama prezintă notele *lied*-ului, divizate între prima şi a doua pagină a partiturii. Se poate observa imediat că cea mai mare parte a piesei se desfăşoară în jurul registrului tetracordului iniţial.

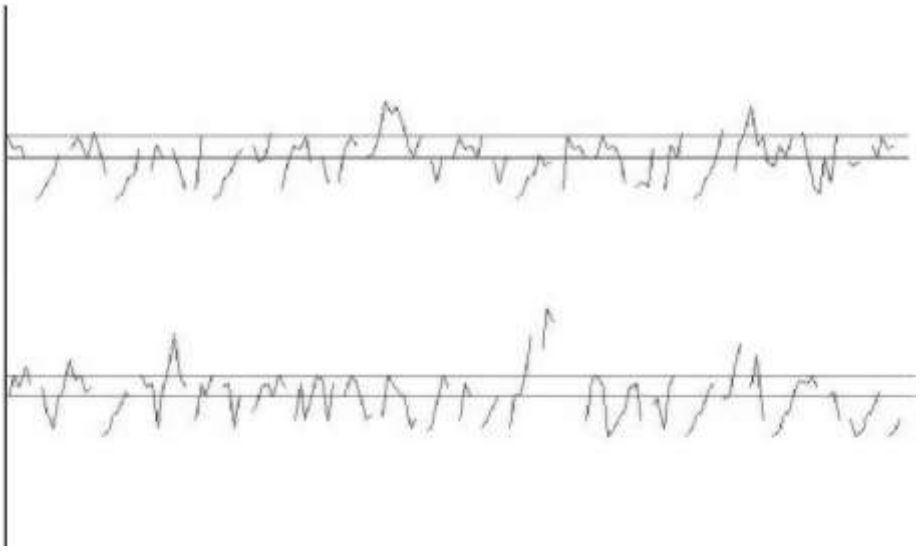

Figura 1: diagrama înălţimilor

Avem un fel de „ţesătură tematică" bazată pe elementele iniţiale, specifică tehnicii componistice din *Sequenze* şi, în general, stilului post-serial utilizat de Berio.

Prin segmentarea cu ajutorul respiraţiei, pauzelor, fermatelor, apogiaturilor şi recurenţei tetracordului iniţial, iau naştere mai multe fragmente.[57] Din interiorul aceste fragmente se pot desprinde unităţi

56 Ambitusul tetracordului iniţial. Înălţimile sunt considerate aşa cum sunt scrise, fără a se lua în considerare transpunerea cu un ton mai jos. C_3 reprezintă *Do* central.

57 Pentru principiile de segmentare folosite, vezi Cifariello Ciardi 2002.

melodice mai mici care prezintă afinităţi tipologice, în funcţie de conformaţia lor intervalică, ritmică şi dinamică.[58] De exemplu, Figura 3 ilustrează segmentarea pentru primele două linii. Deasupra avem segmentarea principală, iar dedesubt avem mulţimile, conform Teoriei mulţimii claselor de înălţimi.
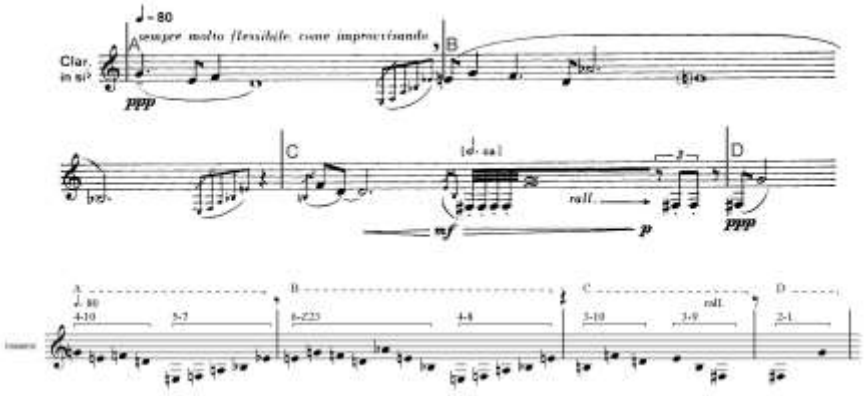
Fig. 3: exemplu de segmentare

Se poate obţine o schemă paradigmatică[59] ce prezintă distribuţia unităţilor melodice mai mici. Primele două coloane (denumite în schemă *a* şi *b*) reunesc unităţile care prezintă afinităţi cu, sau sunt derivate din tetracordul şi apogiaturile iniţiale.[60]

58 Am considerat grupele de înălţimi ca mulţimi, conform Teoriei mulţimii claselor de înălţimi, şi am extins acest concept asupra mulţimilor ritmice şi dinamice. În utilizarea Teoriei mulţimii claselor de înălţimi am folosit şi dezvoltat tehnicile de analiză muzicală expuse de Forte (în 1973 şi 1980) şi Pasticci (1995).

59 Schema paradigmatică a fost realizată pe baza teoriilor expuse de Nattiez (1987) şi Ruwet (1983).

60 Schema paradigmatică a înălţimilor poate fi examinată în studiul lui De Sanctis De Benedictis (2008).

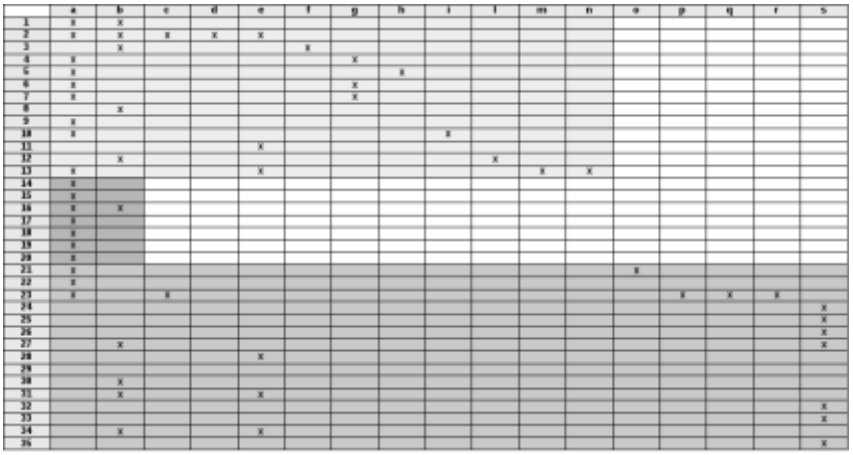

Fig. 4: schemă paradigmatică

Distribuţia sintagmelor conduce la următoarele concluzii:

- primul pasaj indică o primă etapă formală în care alternează elementele iniţiale cu introducerea treptată a unor noi elemente
- următoarul pasaj revine la elementele iniţiale
- ultimul pasaj reia procedura din primul pasaj, dar cu abandonarea progresivă a tetracordului

Succesiunea indicaţiilor de tempo confirmă, cu mici diferenţe, structura tripartită indicată de schema paradigmatică. Astfel, tetracordul şi apogiaturile iniţiale contribuie la orientarea formală şi perceptivă a ascultătorului.

Aceste rezultate sunt subliniate şi de alţi factori: distribuţia statistică a grupurilor melodice, cu prevalenţa celor iniţiale; tendinţa de a completa tetracordul iniţial, de la un grup de înălţimi la următoarele; utilizarea unor valori ritmice şi dinamice care derivă din şi le dezvoltă pe cele iniţiale.[61] Astfel, avem confirmarea unei "ţesături tematice" constituite pe baza elementelor iniţiale.

61 În legătură cu relaţiile ritmice şi dinamice am creat conceptele de Formă ritmică/dinamică primară şi Ordine ritmică/dinamică normală, pornind de la ideile formulate de Forte (1980). Pentru detalii, vezi De Sanctis De Benedictis (2008).

lied nu este o Sequenza, deoarece nu presupune virtuozitatea care o caracterizează pe aceasta din urmă.[62] Cu toate acestea, *Sequenza IX* este singura care nu este scrisă cu dedicaţie, spre deosebire de *lied*. Am putea oare considera că piesa *lied* este cu adevărat o *Sequenza* pentru clarinet, sau un fel de reconsiderare a acesteia? Iniţial, *Sequenza* pentru clarinet a făcut parte dintr-un proiect care includea şi vocea, astfel încât o regăsim în piesa de teatru muzical *La Vera Storia*. Interesul lui Berio pentru lingvistică, structuralism şi literatură este bine cunoscut. Multe dintre piesele sale muzicale folosesc texte aparţinând unor scriitori precum Joyce, Sanguineti, Calvino, Proust, Machado, Brecht, Cummings, Levi-Strauss, Neruda. În plus, el foloseşte fonetica în *Sequenza III*, *Thema* şi *O King* (apoi în *Sinfonia*), precum şi în alte lucrări. La baza tehnicii componistice din *Sinfonia* se află fluxul conştiinţei, metodă valorificată de Joyce şi Beckett.[63] Numeroase alte texte literare sunt inspirate din literatura antică: Petrarca, Striggio, Omero, Biblia, repertoriul popular. Putem oare afirma că Berio a folosit, poate în mod inconştient, o formă de retorică în distribuţia şi organizarea elementelor formale ale lied-ului? Sau, mai simplu, am putem oare presupune că familiaritatea lui Berio cu lingvistica l-a determinat să folosească redundanţa ca tehnică de generare a coerenţei? Înainte de a răspunde la aceasta întrebare aş dori sa mă opresc asupra piesei *Lumen* de Donatoni.

Lumen de Donatoni este o piesă pentru piculină, clarinet bas, celestă, vibrafon, violă şi violoncel. Titlul este inspirat din ultima lucrare incompletă a lui Dallapiccola. În funcţie de schimbările de textură, indicaţii dinamice şi orchestraţie, considerată ca distribuţie a instrumentelor şi modurilor de atac, se pot constitui nouă grupe sau secţiuni, caracterizate printr-un profil exact al formatului partiturii, foarte uşor atât de citit cât şi de ascultat. În funcţie de prezenţa/absenţa vibrafonului se pot distinge următoarele grupe superioare:

Tabelul 1:

Secţiuni:	1+2	3+4+5	6+7	8	9

62 Pentru o imagine de ansamblu asupra *Sequenze*-lor lui Berio, vezi Albera (1995).
63 Vezi Hicks 1982.

Măsuri:	1a-38c	39a-58c	59a-65a	65b-68c	69a-79c
Durata în doimi	114	60	19	11	12
Prezenţa vibrafonului:	Da	Nu	Da	Nu	Da

O analiză completă, care nu este prezentată aici, ne permite să observăm că:

- Secţiunea 2 este variaţiunea ornamentală de tip *Double* a Secţiunii 1[64]
- În Secţiunile 3 +4+5 are loc un proces de intensificare, asemenea unui *climax*.
- Secţiunea 6 reprezintă punctul culminant al partiturii, urmat imediat de un contrast scurt în secţiunea 7.
- Secţiunea 8 pierde din intensitate, asemenea unui *anticlimax*
- Secţiunea 9 funcţionează ca o *Coda*

Acest rezultat contrazice presupusa independenţă a secţiunilor formale din partitura lui Donatoni, susţinută deseori de autor şi de unii analişti.[65] De fapt, forma este concepută într-o manieră teleologică.

Tehnicile componistice ale lucrării constau din procedee bazate în principal pe tehnici de scriere în recurenţă, care transformă figurile conform unui plan formal cu o finalitate precisă. În secţiunea 2, Donatoni transformă acordurile din Secţiunea 1 în arpegii, adăugând şi eliminând înălţimile în sens invers faţă de procesul analog de filtrare din secţiunea precedentă.

64 Termenul *Double* nu este inadecvat, întrucât la Donatoni regăsim elemente baroce, precum au subliniat Colazzo (în Restagno 1990) şi Pessina (în Pessina 1993).

65 Despre independenţa secţiunilor formale vezi Donatoni 1982, p. 33 şi p. 89; Donatoni 1988, pp. 39-40 şi 42-43; Restagno 1990, p. 24 şi p. 160. În schimb, Decker (2008) şi Beranger (2004), analizând piesele *Refrain* şi, respectiv, *Spiri* de Donatoni, semnalează o formă bine structurată, aproape clasică.

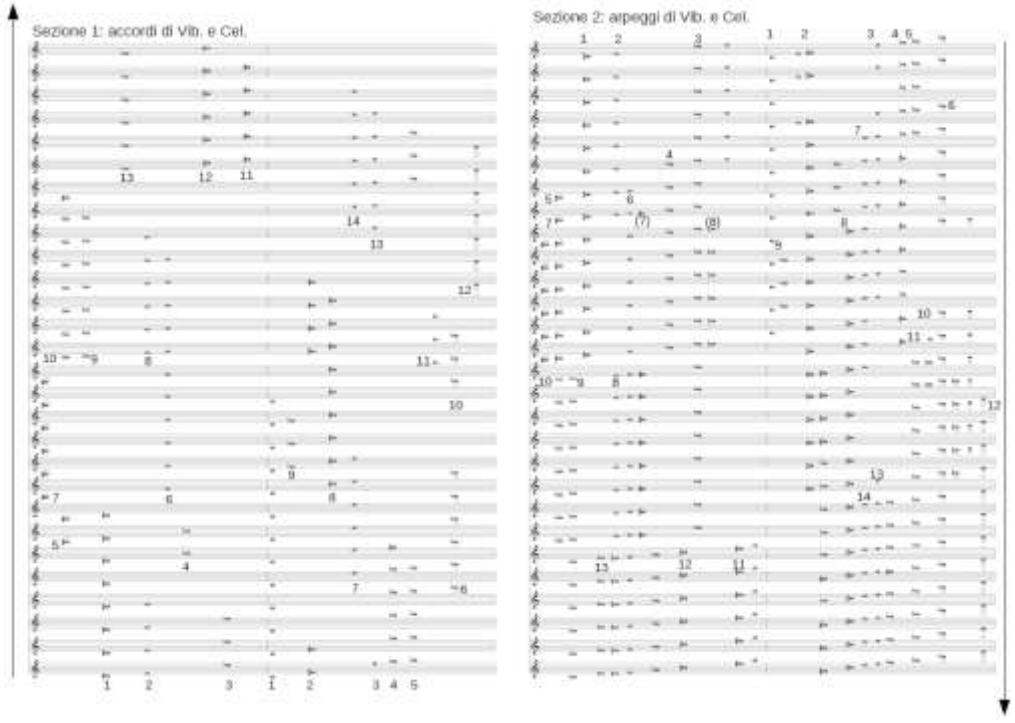

Fig. 5: filtrarea înălţimilor din Secţiunile 1-2

În acelaşi mod, înălţimile celestei din Secţiunile 3-5 se bazează pe reuniunea înălţimilor celestei şi vibrafonului din Secţiunea 2, citite în sens invers (vezi Fig. 6). În mod similar, înălţimile piculinei din Secţiunile 3-5 încep cu patru note, la care se adaugă treptat înălţimi noi, selectate în sens invers din noile înălţimi introduse de piculină şi clarinet bas în Secţiunea 2.

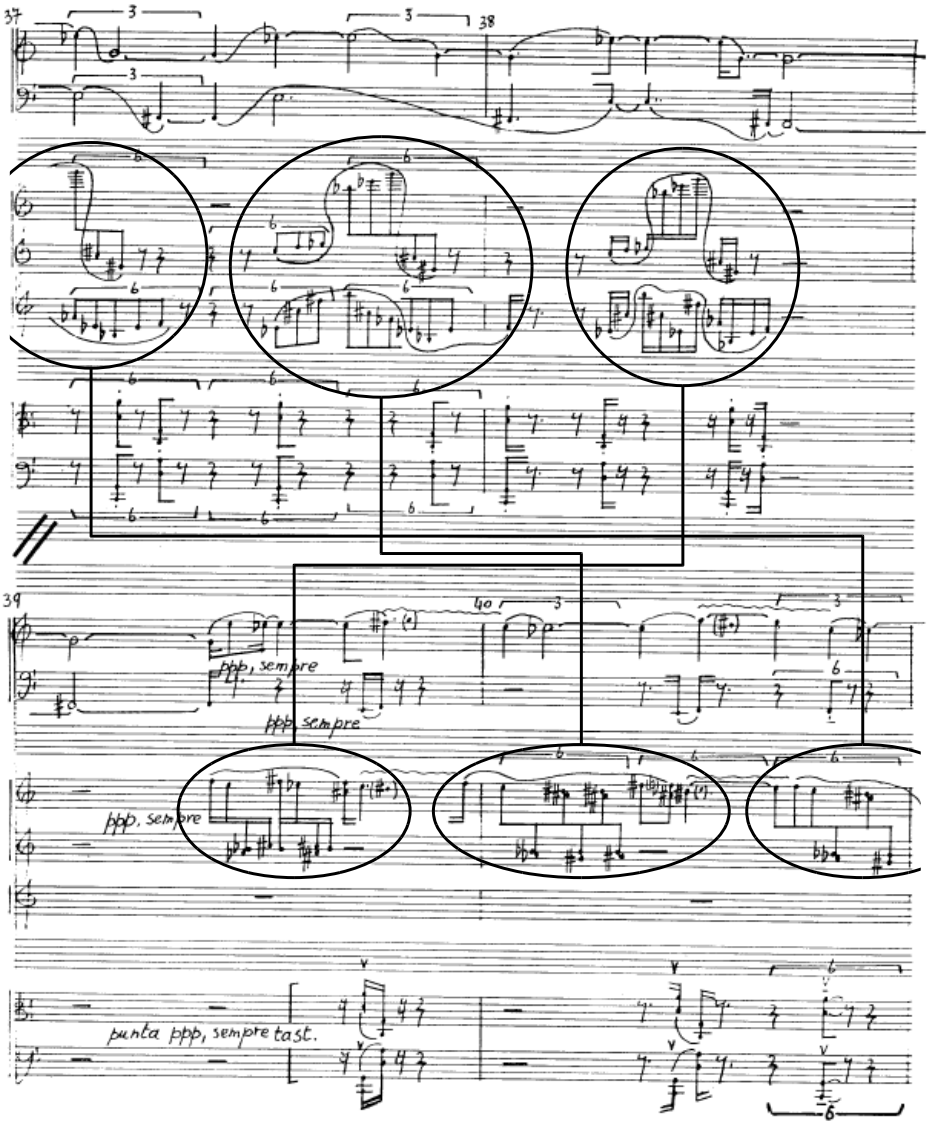

Fig. 6: Înălțimile celestei

În aceste secţiuni, piculina introduce pasaje de intensificare prin recurenţe succesive în cadrul cărora adăugarea unor

înălţimi şi durate amplifică ritmul multiplicând numărul de pulsaţii pe bătaie (vezi Fig. 7).
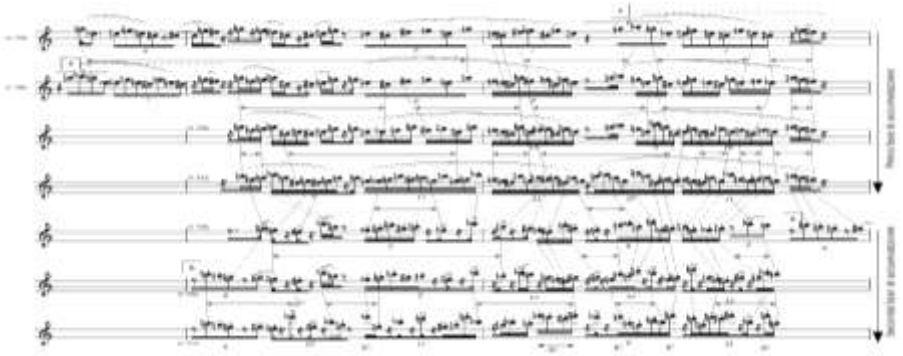
Fig. 7: Înălţimile piculinei

Procedeele de recurenţă pot fi identificate şi ulterior:

- în Secţiunea 6, instrumentele se mişcă exclusiv în cadrul unor structuri bazate pe aceleaşi înălţimi: Re, Fa, Sol♭
- tot în această secţiune, duratele vibrafonului sunt sugerate de atacurile acordurilor din primele 4 măsuri.
- în mod similar, atacurile acordurilor din Secţiunea 7 reiau ritmul din măsurile 5-7a[66]
- *anticlimaxul* din Secţiunea 8 se bazează pe agregate care acoperă întreaga gamă cromatică, şi care sunt deduse din înălţimile iniţiale sau din dezvoltările acestora
- la final, *Coda* însumează figurile proeminente caracteristice piesei *Lumen*, în timp ce duratele piculinei şi vibrafonului sunt identice cu cele ale atacurilor acordurilor din Secţiunea 7, măsurile 5-7a

Procedeele frecvent folosite de scriere în recurenţă pot fi considerate drept transpunere formală a continuei alternări de registru pe coardele libere ale

66 Prin măsura 7a înţelegem prima parte a acelei măsuri; în mod similar, prin măsura 7b înţelegem partea a doua etc.

violei şi violoncelului; de fapt, pe parcursul întregii piese, aceste instrumente folosesc exclusiv coardele libere, modificându-şi în continuu registrul: atunci când violoncelul realizează bicordul inferior, viola preia bicordul superior, şi invers. Întreaga piesă se bazează pe o coerenţă formală şi figurală extremă: de la verticalitatea acordurilor iniţiale se trece la profilul oblic al arpegiilor celestei şi vibrafonului în secţiunea a doua, care produc la rândul lor profilul orizontal al valorilor lungi ale instrumentelor de suflat; în secţiunile următoare, liniile îşi intensifică viteza introducând elemente de repetiţie periodică; în punctul culminant al piesei, circularitatea atinge apogeul; în secţiunile următoare, elementele iniţiale sunt reluate în formă prescurtată, până la Coda, care însumează figurile caracteristice ale lucrării, prezentate mai sus. .

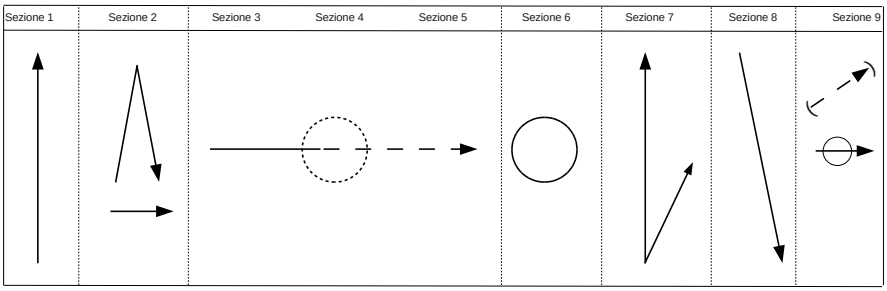

Fig. 8: Coerenţa figurilor

În concluzie, cele două lucrări analizate depăşesc limitele limbajului serial, restabilind comunicarea prin utilizarea structurilor (figurilor) repetate. *lied* prezintă elemente de redundanţă lingvistică asemenea *Sequenze*-lor, putând fi privită aproape ca o versiune în miniatură a adevăratei *Sequenza* pentru clarinet. *Lumen*, prin interacţiunea figurilor şi procedeelor, dobândeşte un contur teleologic.[67] Datele obţinute în urma analizei permit instrumentistului să aleagă o interpretare pe măsura structurii formale, conştient de relaţiile existente de-a lungul piesei, într-un mod ce nu diferă semnificativ de posibilităţile oferite de muzica tonală. În

67 Despre Figură şi Proces vezi lucrarea lui Donatoni din Melchiorre 1986.

plus, hermeneutul poate utiliza aceste date pentru a formula o interpretare mai bine fundamentată a semnificaţiei lucrării.

BIBLIOGRAFIE

Albèra, Philippe (1995), *Introduzione alle nove Sequenze*, în Restagno E. (ed.), *Berio*, Torino, EDT

Bent, Ian (1990), *Analisi musicale*, Torino, EDT

Beranger, Sébastien (2004), Spiri *de Franco Donatoni ou le développement organique d'un matériau historique*, «DEMtér», Université de Lille-3, http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/doc/beranger.pdf

Cifariello Ciardi, Fabio (2002), *Appunti per un modello generale di segmentazione melodica*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», Anno VIII n. 1

De Sanctis De Benedictis, Fabio (2008), lied *di Luciano Berio: una proposta di analisi tra insiemi di altezze, di durate e di dinamiche*, «Analitica. Rivista Online di Studi Musicali», Volume 5 Numero unico, Internet: <http://www.gatm.it/analitica/numeri/volume5/numerounico/2.htm>

Decker, Bradley David (2008), *Preserving the Fragment: Franco Donatoni's Late Chamber Music*, «Perspectives of New Music», Vol. 46 No. 2, pp. 159-189

Donatoni, Franco (1982), *Il sigaro di Armando*, Milano, Spirali

Donatoni, Franco (1988), *In-Oltre*, Brescia, L'Obliquo

Forte, Allen (1973), *The structure of atonal music*, New Haven and London, Yale University Press

Forte, Allen (1980), *Aspects of Rhythm in Webern's Atonal Music*, «Music Theory Spectrum. The Journal of the Society for Music Theory», Volume 2

Hicks, Michael (1982), *Text, Music, and Meaning in the Third Movement of Luciano Berio's Sinfonia*, Perspectives of New Music, Vol. 20, No. 1/2. (Autumn, 1981 - Summer, 1982), pp. 199-224

Melchiorre, Alessandro (1986), ed., *L'idea di figura nella musica contemporanea, Atti del Convegno svoltosi a Milano dal 2 al 4 ottobre 1985*, «I Quaderni della Civica Scuola di Musica», N. 13, pp. 69-118

Nattiez, Jean-Jacques (1987), *Syrinx di Debussy: un'analisi paradigmatica*, în Marconi L. e Stefani G. (ed.), *Il senso in musica*, CLUEB, Bologna

Pasticci, Susanna (1995), *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Bollettino del GATM», anno II n. 1

Pessina, Marino (1993), *Analisi di «Clair» di Franco Donatoni*, «Sonus. Materiali per la musica contemporanea», Fascicolo N. 11, Anno 5 Numero 3-4, pp. 60-77

Restagno, Enzo (1990), cur., *Donatoni*, Torino, EDT

Ruwet, Nicolas (1983), *Linguaggio, musica, poesia*, Torino, Einaudi